
André Grabar et la filiation entre l'art antique, l'art byzantin et russe ancien dans l'historiographie russe

André Grabar and the Continuity Between Antique, Byzantine and Ancient Russian Arts in Russian Historiography

Olga Medvedkova



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/790>

DOI : 10.4000/res.790

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2016

Pagination : 95-102

ISBN : 978-2-7204-0541-9

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Olga Medvedkova, « André Grabar et la filiation entre l'art antique, l'art byzantin et russe ancien dans l'historiographie russe », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXVII-1 | 2016, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/790> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.790>

**ANDRÉ GRABAR ET LA FILIATION ENTRE L'ART ANTIQUE,
L'ART BYZANTIN ET RUSSE ANCIEN
DANS L'HISTORIOGRAPHIE RUSSE**

PAR

Olga MEDVEDKOVA
Centre Jean Pépin CNRS – ENS

En 1928, André Grabar (1896-1990)¹, émigré russe, lecteur à l'Université de Strasbourg, ouvrait ainsi son essai *la Décoration byzantine* :

L'art byzantin est un art oriental. C'est ainsi qu'il apparaît à celui qui passe d'un monument antique, grec ou romain, d'une œuvre gothique ou de la Renaissance, aux églises, aux décorations et aux icônes byzantines : asiatiques les techniques de l'émail, du marbre travaillé à jour, à champlevé ou taillé en dentelle ; orientales les voûtes en berceau et les coupoles ; oriental le procédé qui, – à l'intérieur des édifices, – dissimule sous un revêtement de matière luxueuse la nudité des murs en briques et en pierres, et qui se soucie à peine de leur aspect extérieur ; asiatiques des motifs ornementaux, des thèmes des tableaux, des poncifs du paysage et de la perspective ; enfin, oriental l'esprit qui anime les œuvres et qui détermine leur expression².

1. Il ne s'agit en aucun cas de retracer dans cet article, qui n'a pas d'ambition encyclopédique, la biographie ou la carrière d'André Grabar, d'autant moins que cela a été fait à plusieurs reprises, notamment dans la nécrologie de Grabar rédigée par Gilbert Dagron : « André Grabar et les images », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2005, t. 49, n° 3, p. 1225-1229, dans l'article d'Engelina Smirnova « Киевлянин профессор Андрей Грабар (1896-1990) – От киевских храмов к искусству Византии... », aej.org.ua/History/1267.html, et surtout dans l'ouvrage de Maria Giovanna Muzj, *Un maître pour l'art chrétien André Grabar* (1995), trad. fr. : Paris, Cerf, 2005. Dans le cadre de ce dossier, je n'évoque qu'un seul aspect, précis et, à mon sens méconnu, y compris par M. G. Muzj, de l'œuvre de Grabar, à savoir la relation entre son idée de la continuité entre l'art grec antique et l'art byzantin et russe ancien et l'enseignement qu'il a reçu directement de Nikodim Kondakov, ce dernier étant lui-même héritier de Fedor Buslaev.

2. André Grabar, *la Décoration byzantine*, Paris – Bruxelles, G. Van Oest, (coll. Architecture et Arts Décoratifs), pub. sous la direction de M. Louis Hauteceœur, 1928, p. 5.

« L'art byzantin est religieux », poursuivait-il, pour affirmer immédiatement après :

L'idée transcendante et la somptuosité de l'art byzantin appartiennent à l'Asie. C'est là aussi qu'il puise ses techniques et ses formes précises. Toutefois, ses formes et ses techniques sont loin d'être toutes de provenance orientale. Le monde byzantin s'est constitué et a vécu à l'intérieur de l'ancien Empire Romain. Il n'a même jamais renoncé à se considérer comme son héritier, son continuateur, et il l'a été dans bien des domaines de la civilisation. Ainsi l'élément antique n'a-t-il jamais disparu de l'art byzantin, qui conserva jalousement des séries entières de motifs ornementaux et surtout des formules iconographiques, trouvées jadis par l'ancien art grec. Bien mieux, à plusieurs reprises, des renaissances artistiques à Constantinople se sont inspirées des modèles antiques³.

À la suite de cette affirmation, Grabar proposait une démonstration nuancée, dans laquelle il insistait sur la continuité de l'art byzantin – produit par les « Grecs du Moyen Âge » ressentant plus facilement « les charmes de la forme antique⁴ » – avec l'art grec antique ; il développait ensuite l'idée de la réception de ces modèles grecs par les « Romains » de Byzance, c'est-à-dire, les divers peuples non grecs faisant partie de l'Empire et n'ayant pas la même sensibilité. D'une part, ces formes héritées de l'art élaboré par les « Grecs byzantins » sur les bases de l'art grec ancien et hellénistique avaient été conservées par le dogme et régulièrement ranimées dans ce sens par les humanistes byzantins lors de nombreuses renaissances. D'autre part, les « Romains byzantins » interprétaient cet art à leur façon, mais tout en préservant le souvenir des images héritées de l'art antique.

Et de conclure :

Art religieux, art somptueux et oriental, l'art byzantin était tout désigné pour créer une décoration de grand style⁵.

Ainsi le noyau de la conception de Grabar – qui consistait, de toute évidence, à affirmer la filiation directe entre l'art antique, particulièrement grec, et l'art byzantin – était comme « enrobé » dans une vision orientalisante de ce dernier, qui le rendait acceptable au public français, voire occidental et, par conséquent, présentable dans la collection dirigée par Louis Hauteœur. Ce dernier, ancien pensionnaire de l'Institut Français de Saint-Petersbourg, avait sans doute ouvert sa collection au jeune russe émigré en raison de sa sensibilité particulière à l'univers issu du monde byzantin. C'est Louis Hauteœur qui, autour de 1912, avait enrichi la bibliothèque de Jacques Doucet de tout ce qu'il y avait de plus important dans le domaine de l'édition russe consacrée à l'art byzantin et russe médiéval.

3. Grabar, *la Décoration byzantine*, op. cit., p. 6.

4. *Ibid.*, p. 7.

5. *Ibid.*, p. 7-8.

Dix ans plus tard, dans son introduction à l'album d'héliotypies *l'Art byzantin*, Grabar écrivait :

Comme toute la civilisation byzantine, dans ses traits essentiels, la tradition artistique de Byzance a ses racines dans l'œuvre hellénistique de l'époque romaine, tributaire elle-même de la Grèce classique et de l'Asie antérieure. Considérée dans son ensemble, l'esthétique byzantine est comme une version particulière et très tardive (et pour cette raison plus particulière encore) de l'art hellénistique. De tous les arts du Moyen âge, l'art byzantin s'écarta le moins de l'esthétique hellénistique, conservatrice des traditions classiques : mesure, rythmes et proportions, respect de la figure humaine, – sans parler de nombreux motifs de l'art grec ancien transmis aux artistes byzantins par des œuvres hellénistiques. Aussi, comparé aux autres arts de son temps, l'art byzantin résista-t-il avec plus de succès à l'assaut des arts orientaux, qui, on le sait, portèrent jusqu'à l'extrême Occident de l'Europe des formes et des procédés contraires à l'esthétique classique. Aux yeux des Byzantins, plus fidèles au goût antique, quelques-uns de ces « orientalismes » semblaient excessifs. De sorte que pendant tout le haut Moyen âge et même plus tard, c'est lui qui représenta le mieux la tradition de l'esthétique « européenne »⁶.

Certes, en 1938, le public parisien avait encore besoin d'être convaincu de la valeur de l'art byzantin. Malgré l'effort de plusieurs byzantinistes de talent, la mémoire du jugement négatif qui, de Voltaire à Viollet-le-Duc, avait marqué en France la civilisation et l'art byzantins, n'était pas encore complètement dissipée⁷. Ce n'est pas pour rien que l'éditeur força le trait en mettant sur la couverture de son album l'image d'une sainte Eudoxie fortement stylisée dans le goût art déco. De même, pour convaincre son lecteur, Grabar forçait le trait, en inversant l'opposition entre l'Occident vu comme héritier de la culture classique et Byzance perçue comme faisant partie d'un Orient improbable. Étant donné que l'héritage classique (grec en particulier) était considéré comme fondamental pour l'idée de l'Europe artistique, en faisant de Constantinople l'héritière d'Athènes, Grabar plaçait le centre de l'Europe à l'Est.

Ces positions, exprimées par Grabar dans les années 1920-1930 et défendues ensuite sa vie durant, ne peuvent pas être comprises en dehors de leur contexte intellectuel occidental et notamment en dehors de la réception de quelques ouvrages clés, qui avaient bouleversé, autour de 1900, la vision de l'Europe artistique dans ses rapports entre l'Orient et l'Occident. Il s'agit, bien sûr, de ceux d'Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie* (Vienne, 1903) et de Joseph Strzygowski, *Orient oder Rom* (Vienne, 1901). Nous n'allons pas nous arrêter sur les liens de Grabar avec ces deux historiens de l'art viennois, d'autant moins que Maria Giovanna Muzj, auteure de l'unique livre, à ce jour, consacré

6. Grabar, *l'Art byzantin* : 86 héliotypies précédées d'une Introduction, Éditions d'art et d'histoire, 1938, p. 8.

7. Voir notamment : Lydie Lévêque, *la Vision de Byzance chez les historiens du XIX^e siècle en France, en Angleterre et en Allemagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2001.

à l'œuvre de Grabar, en a tiré quelques fils⁸. Elle a mentionné également, sans pourtant l'approfondir, le troisième ouvrage important dans ce contexte, celui de Dimitrij Ajnalov *les Origines hellénistiques de l'art byzantin* (1900)⁹. Ce livre, qui attendra 60 ans avant de voir paraître sa traduction anglaise, participa à la revalorisation de la culture byzantine à l'intérieur de la culture russe. Ce fut l'expression de l'un des concepts « périphériques » aux accents à la fois nationalistes et esthétisants, reliant, en passant par Byzance, l'antique Grèce puis le monde hellénistique à l'art de la Russie ancienne. Ce schéma qui fonctionnait sur le modèle : « les derniers (récepteurs d'une tradition) seront les premiers (car les plus proches des origines) », suscita en Russie, dans les années 1900-1910, un regain d'intérêt pour l'art des icônes de la part des intellectuels et des artistes russes de l'avant-garde. C'est à ce moment que le concept des « primitifs russes » fut créé, en partie par Igor Grabar, sans lien de parenté avec André, ainsi que par Pavel Muratov (1881-1950)¹⁰.

Maria Giovanna Muzj a également insisté sur l'importance pour la formation intellectuelle de Grabar de son maître strasbourgeois Paul Perdrizet (1870-1938)¹¹ ; elle a mis en lumière le rôle joué dans la formation de ses idées par Gabriel Millet (1867-1952) et a tenté d'inscrire Grabar dans le contexte intellectuel de son temps, en mettant ses idées en regard de celles de ses contemporains et notamment d'Erwin Panofsky (1892-1968)¹². En revanche, ce que M. G. Muzj a presque entièrement omis, c'est tout un ensemble d'idées et d'enseignements concernant l'art antique, l'art byzantin et celui de la Russie ancienne, élaboré par les historiens de l'art russes dans la seconde moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle. Si elle mentionne, quoique brièvement, le nom de Nikodim Kondakov (1844-1925), celui de son maître Fedor Buslaev (1818-1898), qui fut à l'origine de nombre d'idées héritées par Grabar, n'apparaît jamais.

8. Muzj, *Un maître pour l'art chrétien*, op. cit.

9. Dimitrij Ajnalov, *Эллинистические основы византийского искусства : исследования в области истории ранневизантийского искусства*, Sankt-Peterburg, 1900 ; trad. angl. E. et S. Sobolevitch, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, Rutgers Univ. Press, N. J., 1961. Voir le compte rendu de l'ouvrage d'Ajnalov par E. K. Redin, dans *Византийский временник*, t. 7, вып. 4, 1900, p. 706-717, qui insiste sur le lien entre la synthèse d'Ajnalov et l'enseignement de son maître Kondakov. D'Ajnalov important pour notre sujet, voir également : *Мозаики IV и V веков : исследование в области иконографии и стиля древне-христианского искусства*, Sankt-Peterburg, 1895. Les trois parties des *Origines hellénistiques* d'Ajnalov sont consacrées aux miniatures, aux bas-reliefs et aux décorations murales. Dans la première, Ajnalov se concentre notamment, à la suite de son maître Kondakov, sur les illustrations de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès et sur leur réception dans l'iconographie byzantine et post-byzantine.

10. Sur le lien entre les ouvrages de Muratov et le concept de "primitifs", voir : François-René Martin, « Le moine-peintre et le primitif : l'invention des « Primitifs » russes dans une perspective internationale », *Cahiers du Monde russe, l'Invention de la Sainte-Russie : l'idée, les mots et les images*, sous la direction de Wladimir Berelowitch et d'Olga Medvedkova, t. 53, 2013, fasc. 2-3, p. 467-478.

11. Voir tout particulièrement : Paul Perdrizet, *Étude sur le "Speculum humanae salvationis"*, Paris, H. Champion, 1908.

12. Il serait intéressant par ailleurs d'analyser la présence dans ce contexte des idées d'Alexis-François Rio (1797-1874) et d'Émile Mâle (1862-1954), très vite lus en Russie : mais ce n'est point ici notre propos.

Dans ses ouvrages, parus ensuite dans les années 1930-1940, toujours novateurs au plus haut point, – tels que *la Sainte Face de Laon* (en russe et en français, 1930) où, parmi les tout premiers il posait la question de l'image du Christ; *l'Empereur dans l'art byzantin : recherches sur l'art officiel de l'empire de l'Orient* (1936); *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale* (1945); *le Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (1943, rééd. en 3 vol., 1946), *l'Iconoclasme byzantin* (1957), et jusqu'à ces grands classiques tardifs, tels que *les Voies de la création dans l'iconographie chrétienne* (1978), Grabar développa, tout en les affinant, les idées concernant l'art byzantin en tant qu'héritier de l'art des royaumes hellénistiques et de la Paix romaine. Or, en le faisant, il se rattachait davantage encore à l'héritage de la science russe du XIX^e siècle; il développa en effet un certain nombre des intuitions lumineuses avancées par cette dernière et restées méconnues en Europe.

Dans le présent article, nous allons tenter une première approche de cette filiation. Il nous semble qu'André Grabar sera mal lu et mal compris tant que ses écrits ne seront pas replacés dans ce contexte-là. Il fait partie, en effet, de cette génération de Russes occidentalisés – l'on pense, à Alexandre Kojève (1902-1968), Alexandre Koyré (1892-1964) ou Roman Jakobson (1896-1982) –, qui ont fait passer en Europe occidentale la pensée et la science russes, elles-mêmes reçues de l'Occident, en premier lieu de l'Allemagne, mais souvent retravaillées et parfois entièrement revues par les Russes.

Ce lien de Grabar, plus fort avec l'enseignement de ses prédécesseurs russes et moins décisif avec ses contemporains occidentaux, permet de faire ressortir, de mieux comprendre et de mettre en valeur le véritable contenu intellectuel de ses travaux, souvent – suite à son attitude discrète, celle d'un « spécialiste » et non pas d'un intellectuel « généraliste » – négligé en France. C'est ce lien avec ses origines russes qui nous permet de mieux saisir une certaine proximité des conceptions de Grabar avec celles de Panofsky ou d'autres « stars » de l'histoire de l'art occidental du XX^e siècle. Comme cela arrive souvent dans l'histoire des idées, si les deux courants représentés par Grabar et par Panofsky menaient à des résultats intellectuels proches, cela n'était pas dû à des influences réciproques mais plutôt à une ascendance commune venant de l'idéalisme allemand¹³. Cette dernière se laisse percevoir non pas tant dans les formulations méthodologiques ou théoriques, rares chez Grabar, que dans ses façons de faire, marquées par le sentiment de la fluidité des choses de l'esprit qui circulent entre les époques, les peuples et les religions, ainsi qu'entre les supports et les disciplines : entre l'Orient et l'Occident, entre les différentes branches du christianisme, entre les mots et les images, entre les arts, les sciences et les lettres. Dans ces zones de grande fluidité, le chercheur des significations s'impose le principe suivant :

13. Ernst H. Gombrich, *En Quête de l'histoire culturelle (1967-1969)*, tr. fr. Patrick Joly, Paris, Gérard Montfort, 1992.

plus il prend la chose près de sa racine, et plus il est près de son vrai sens. Ainsi les *thèmes*, les *types* et les *motifs* antiques (basse Antiquité, III^e-VII^e siècles et début du Moyen Âge, VIII^e-IX^e siècles) s'érigent en fondement indiscutable de toute étude des formes artistiques européennes, celles de la Renaissance, pour Warburg et Panofsky, celles, de l'art byzantin, pour Grabar. Pour s'en rendre compte, ce dernier n'avait nullement besoin de rencontrer ses collègues occidentaux. Cet héritage venant en tout premier lieu de Schelling, en passant par Humboldt et les Grimm, développé par Alexis Rio, Adolphe Napoléon Didron, puis d'autres, était parfaitement disponible, assimilé et dispensé en Russie. Sa première réception avait eu lieu à l'Université de Moscou, par les professeurs des années 1830-1850 : c'est à ce moment-là que, dans l'enseignement des langues et des littératures, d'abord, des arts visuels, ensuite, le principe esthétique fut remplacé par le principe historique, voire génétique.

André Grabar était l'héritier direct de ces enseignements. Avant de reprendre en France, à Strasbourg, ses études de troisième cycle, perturbées par la révolution de 1917 et par son émigration, il avait eu, en effet, le temps de recevoir une formation russe solide. Né en 1896, à Kiev, dans ce berceau de la culture byzantino-russe, dans une famille russo-allemande – d'un père du nom de Nikolaj Grabar, conseiller à la Cour de cassation de Saint-Petersbourg, juriste important et engagé, qui refusa en 1911 de participer à l'affaire Beilis, et d'une mère descendant des barons de Prittwitz, originaires de Silésie –, ayant ainsi, comme bien d'autres Russes de cette époque, une double, voire triple culture linguistique – son arrière-grand-mère maternelle était française¹⁴ –, Grabar fit ses études au lycée classique de Kiev. De 1915 à 1917, il étudia à la faculté des lettres de Petrograd, sous la direction de Nikodim Kondakov¹⁵. En 1919, en suivant son maître dans ses pérégrinations dramatiques, il obtint le doctorat ès lettres à l'université d'Odessa. En 1920, toujours à la suite de Kondakov, Grabar partit pour Sofia et y vécut, jusqu'en 1922, en occupant la fonction de conservateur adjoint au musée archéologique. Son premier article publié en 1917, en russe, était consacré aux fresques de Sainte-Sophie de sa ville natale de Kiev. À Sofia, pour traiter des églises funéraires bulgares, il avait déjà élaboré le concept des *martyria*, développé ensuite à Paris, sous l'occupation allemande, dans son ouvrage fondateur de 1943. Son premier livre paru en Bulgarie (en 1924) était dédié à Kondakov et préfacé par ce dernier. Encore en 1930, ses publications – notamment l'article incontournable consacré à la Sainte Face de

14. Voir l'article d'Engelina Smirnova, *op. cit.* ; l'on y trouve notamment la photo de la maison des Grabar à Kiev, cette dernière permettant d'imaginer le grand confort, dans lequel avait grandi le jeune Andrej ; ce confort – à comparer avec une notion similaire chez Alexandre Benois et Vladimir Nabokov – devint ensuite l'un des concepts qu'il développa en histoire de l'art.

15. « Il eut pour maîtres à Saint-Petersbourg, avant la Grande Guerre et la Révolution, N. Kondakov et D. Ajnalov, deux des esprits les plus originaux, sans doute, de cette époque, qui travaillaient dans des directions alors nouvelles : l'analyse des types et des filiations iconographiques selon des méthodes inspirées de l'histoire des textes, et l'étude de ce qu'on n'appelait pas encore l'univers des formes, mis en rapport avec les grandes aires de civilisation », Gilbert Dagron, « André Grabar et les images », *op. cit.*

Laon –, paraissaient dans les travaux du *Seminarium Kondakovianum*¹⁶. Six ans plus tard, Grabar obtenait son doctorat à Strasbourg, pour enseigner ensuite dans cette même université ; accumulant les grades académiques, il enseigna plus tard à l'EPHE, au Collège de France et reçut son véritable sacre à Dumbarton Oaks, où il fit école¹⁷. En 1955, il devint membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et enseigna, étudia et publia jusqu'à sa mort en 1990. L'un des principaux thèmes qui traverse son œuvre est l'élaboration de l'iconographie paléochrétienne et médiévale à partir de l'art de l'Antiquité grecque, hellénistique et romaine. En soumettant à une critique virulente toute vision d'une création artistique *ex nihilo*, il insista, sa vie durant, sur la recherche des antécédents païens et sur l'établissement des affinités idéologiques et matérielles qui font de l'art chrétien l'héritier de l'art antique¹⁸. C'est par ces emprunts de thèmes et de motifs qui répondaient à des besoins urgents de la nouvelle religion que se fit, selon Grabar, la transmission de l'art antique vers l'art chrétien. Parmi ces réemplois, qu'il mit en lumière, figuraient ceux de la philosophie de Plotin fondant l'esthétique médiévale ; du portrait hellénistique et romain provoquant la naissance du portrait byzantin mais aussi de l'icône ; du type du philosophe grec répandu dans l'art romain et refondu dans l'image du Christ, des apôtres et des pères de l'Église ; du culte funéraire antique, celui du héros, transformé dans celui des reliques des martyrs et des lieux saints, contribuant à la conception des premières formes de l'architecture et de l'imagerie chrétiennes, etc.

Grabar avait hérité nombre de ces idées, développées avec puissance et originalité, et, il ne le cachait guère, de son maître Nikodim Kondakov, lui-même formé par Fedor Buslaev. Ces deux universitaires russes du XIX^e siècle avaient posé les fondements de l'histoire de l'art de l'Orient chrétien dans ses liens avec l'Antiquité. Nous ne pouvons ici qu'en donner un très bref aperçu, en remontant de Kondakov à Buslaev. Soulignons-le une fois de plus : la difficulté de percevoir cette filiation tient, en grande partie, à la barrière des langues ; les ouvrages de ces deux historiens de l'art n'ont pas franchi, à de rares exceptions près, l'espace russophone.

16. Grabar, *Нерукотворный спас Ланского собора, Seminarium Kondakovianum*, Praha, 1930.

17. « André Grabar tint école à Paris, où il forma de nombreux historiens de l'art français, yougoslaves, bulgares, grecs, et où il initia à l'étude des documents figurés tous les archéologues ou historiens de Byzance de ma génération. La revue des *Cahiers archéologiques*, qu'il créa avec J. Hubert en 1946 et à laquelle il adjoignit ensuite une collection (la Bibliothèque des Cahiers archéologiques), fut l'organe par lequel s'exprima cette école. André Grabar lui-même y écrivit jusqu'à la veille de sa disparition. Mais c'est sans doute aux États-Unis que cet homme chaleureux, passionné et intuitif, trouva ses véritables partenaires et fit rayonner ses idées, dans les séminaires du Centre de Dumbarton Oaks, qu'il fréquenta assidûment de 1949 à 1961 et où il retrouvait des savants venus du monde entier : Sirarpie der Nersessian, E. Kitzinger, K. Weitzman, C. Mango, I. Ševčenko et bien d'autres, qui n'ont cessé de lui manifester leur déférence ou leur amitié. », Gilbert Dagron, *op. cit.*

18. Grabar, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. I, *Architecture*, Paris, Collège de France, 1946, p. 14.

L'un des ouvrages de Nikodim Kondakov est pourtant accessible aux Occidentaux et nous permet ainsi d'introduire la question : il s'agit de son *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, traduit en français et publié en 1886¹⁹. Dans la préface à cette édition, Anton Springer écrit :

Les essais tendant à nous faire connaître l'essence de cet art n'ont pas manqué. Mais nous autres Occidentaux, nous voyons bien mieux ses mauvais que ses bons côtés. Ne connaissant pas les facteurs qui ont déterminé sa marche, nous avons généralement des préjugés contre l'ensemble d'idées dont il est l'expression [...] ²⁰.

Pourtant s'il louait Kondakov comme étant Russe et par là, héritier en ligne droite des Byzantins, ayant accès à leur théologie, capable pour cette raison de comprendre, de ressentir et, par-dessus tout, de se passionner pour cet art, il commençait son résumé du livre par une phrase qui contredisait l'argument précédent :

Les premières productions de la miniature se rattachent encore, par un lien étroit, à l'antiquité grecque et romaine²¹.

Paysage, costume, geste, tout y est antique.

C'est dans l'antiquité, en effet, que l'art chrétien primitif a puisé avec une égale ardeur, chez les Orientaux aussi bien que chez les Occidentaux. Ce qui est plus important c'est de déterminer les relations spéciales de l'ancien art byzantin avec l'art grec proprement dit.

Ainsi, l'héritage byzantin entraînait-il dans le patrimoine artistique occidental grâce à ses origines antiques. En tant que Russe, Kondakov était donc non seulement celui qui comprenait cet art grâce à sa religion et à sa culture issues de la culture byzantine, mais encore celui qui était capable d'en retrouver la racine antique et particulièrement grecque.

Derrière cette vision des « Russes », se profilait une histoire longue d'un siècle, celle de l'appropriation progressive par cette périphérie européenne de l'héritage grec classique, à commencer par le projet grec de Catherine II au sein duquel s'esquissait déjà cette confusion délibérément entretenue, entre les héritages d'Athènes et de Constantinople²², confusion qui offrait aux élites russes une passerelle qu'ils convoitaient depuis l'époque de Pierre le Grand et qui les

19. *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures* par N. Kondakoff, professeur à l'université d'Odessa, traduction de Trawinski. Préface de M. A. Springer, professeur à l'université de Leipzig, Paris – Londres, Librairie de l'art, 1886, Bibliothèque internationale de l'art sous la direction de M. Eugène Müntz (paru en Russe à Odessa en 1877).

20. *Ibid.*, p. 4.

21. *Ibid.*, p. 7.

22. Andrej Zorin, *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века* [Nourrir l'aigle bicéphale... Littérature et idéologie d'État en Russie au cours du dernier tiers du XVIII^e siècle et du premier tiers du XIX^e siècle], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001.

menait de l'enfermement à l'ouverture, du provincial à l'universel. La science universitaire du XIX^e siècle participa à sa manière au « projet grec » des Russes, et ceci d'autant plus que ses fondateurs, aussi bien Buslaev que Kondakov, commencèrent leurs carrières réciproques par l'archéologie classique²³. C'est en se fondant sur ses méthodes qu'ils mirent au point leurs outils d'analyse de l'art byzantin et de l'art russe ancien.

Pour mieux comprendre cette filiation, arrêtons-nous ne serait-ce qu'un instant sur le premier ouvrage publié par le jeune Kondakov : *les Statuettes en terre cuite grecques dans leur rapport avec l'art, la religion et la vie quotidienne*²⁴. Tout en admettant que parmi les vestiges antiques de la Russie méridionale qui avaient enrichi la science de l'archéologie classique de multiples monuments, les statuettes en terre cuite de Kerč' et de Taman' ne brillaient pas par une exécution particulièrement belle, « elles formaient, continuait Kondakov, un milieu original et varié, dans lequel s'était incarnée une expression vivante de la vie aussi bien religieuse que quotidienne des colonies grecques antiques. [...] Rétablir la relation historique de ce milieu avec les différents centres de la Grèce ainsi que, davantage encore, avec l'Orient hellénistique, telle est la tâche future de l'archéologie classique nationale²⁵ », poursuivait-il.

Retenons cette notion de milieu (*sreda*), employée par Kondakov au titre d'instrument d'analyse. Décrire un corpus de monuments antiques en « fonction d'un milieu » – en l'occurrence, celui de « la vie aussi bien religieuse que quotidienne » – témoignait clairement de son positionnement scientifique²⁶. L'archéologie classique représentait en effet, selon Kondakov, le domaine où le changement de méthode – de l'esthétique à l'historique, puis de l'historique à la scientifique, cette dernière ayant pour modèle les sciences dites objectives – devait se manifester de la manière la plus complète :

Notre époque, marquée par l'essor considérable de l'archéologie classique, est celle de la collecte des monuments par groupes, par genres de production, par communauté de contenu, etc. ; telles sont les nombreuses nouvelles recherches, initiées et achevées, consacrées à la peinture des vases, aux bronzes, aux bas-reliefs funéraires, etc. Dans la distribution des monuments par groupes, seul l'ordre thématique, fondé sur la méthode historique, donne

23. Sur Buslaev, voir Olga Medvedkova, « Fedor Buslaev (1818-1897) à l'origine de l'histoire de l'art médiéval russe », *l'Invention de la Sainte Russie : l'idée, les mots, les images*, op. cit., p. 385-404 ; id., « Entre l'Orient et l'Occident : l'invention de l'art médiéval en Russie à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. De l'Apocalypse russe à l'Iconographie de la Vierge », *École des Hautes Études en Sciences Sociales : comptes rendus des cours et conférences 2011-2012*, EHESS, 2013, p. 568-569. Sur la jeunesse de Kondakov, voir : Ivan Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma, Viella, 2011.

24. Kondakov, *Греческие терракотовые статуэтки в их отношении к искусству, религии и быту*, Odessa, 1879.

25. *Ibid.*, p. 1.

26. Jean-François Braunstein, « Le concept de milieu, de Lamarck à Comte et aux positivismes », in G. Laurent (ed.), *Jean-Baptiste Lamarque*, Paris, éditions du C.T.H.S., 1997, p. 557-571.

des résultats fructueux. L'analyse esthétique de ces monuments, auparavant si exclusive et unilatérale, sert ici de simple support aux recherches historiques. La science contemporaine de l'archéologie classique, ayant atteint son apogée dans l'étude des monuments artistiques classiques, tente aujourd'hui de passer à la connaissance réelle (*perejti k znaniju real'nomu*), c'est-à-dire à l'étude du contenu intérieur (*vnutrennee soderžanie*) de ces monuments²⁷.

Dans ce paradigme scientifique, le point de vue, le jugement esthétique étaient donc jugés superficiels; dès lors, l'art n'était plus pensé de « l'extérieur », mais de « l'intérieur », du point de vue de son contenu, mieux encore de sa fonction, de son « intention ». Appelé à exister à un moment historique précis, pour répondre aux besoins particuliers de la vie matérielle ou spirituelle, et chargé d'une certaine mission, sa réussite ne consistait pas en sa « beauté », mais en son « efficacité », celle de la réponse apportée par sa forme à la question posée par sa fonction. Dans ce paradigme à l'allure positiviste, l'« art », sans rien perdre de sa dignité, se transformait en « industrie artistique » (*xudožestvennaja promyšlennost'*); cessant d'être un miracle surgi du néant grâce à l'action mystérieuse du génie, il devenait « production », dotée d'« une existence, d'une vie, d'une signification et d'une importance (*bytie, žizn', smysl i značenie*)²⁸. » Ce sont ces productions, même imparfaites du point de vue de la Forme, qui permettent au chercheur de pénétrer plus aisément dans la vie historique du peuple (*narodnaja žizn'*). C'est dans ce domaine de l'industrie populaire que se créent les types : l'historien peut les saisir, les rapprocher de leur source et suivre leur développement.

La base de la continuité entre l'art grec antique et l'art byzantin fut ensuite établie par Kondakov, sur la base de leur similitude non pas dans la « beauté » des formes « extérieures », mais en types, dans les moindres détails, ces derniers guidant l'historien vers la raison d'être et la signification artistique, nées des besoins similaires de la vie, et en premier lieu, de la vie religieuse : des mystères et du culte des morts. C'est cette vie qui ordonne et dicte ses besoins à l'art²⁹, fait naître des formes artisanales sérielles, qui crée des modèles et leurs reproductions (les *ectypa*), fondement même de la reproductibilité dans l'art religieux antique, byzantin, grec médiéval et russe populaire³⁰.

27. Kondakov, *Греческие терракотовые статуэтки*, op.cit., p. 2. À comparer avec la notion du contenu réel de l'œuvre d'art et les limites de la critique historique dans les écrits de Grabar, notamment dans son *Martyrium*.

28. *Ibid.*, p. 3.

29. Kondakov cite ici l'ouvrage d'Otto Magnus von Stackelberg (1787-1837), archéologue, peintre et écrivain d'origine germano-balte, mort à Saint-Petersbourg, *Die Gräber der Hellenen*, Berlin, G. Reimer, 1837. Kondakov se réfère également dans le même article à une cinquantaine d'autres ouvrages européens, y compris celui de Biard, *les Terres cuites grecques funèbres*, Paris, Didot, 1872.

30. Kondakov développe ici une idée originale de la reproductibilité comme le déterminant principal de la forme dans l'art religieux (par exemple le peu de relief). C'est dans cet art grec religieux et « populaire » que l'on trouve le fondement de l'art byzantin, tout aussi populaire, qui sert de base pour l'art russe,

Dans les années 1900, mis à part de nombreux comptes rendus de voyages archéologiques et catalogues de collections, Kondakov publia trois ouvrages clés qui n'ont jamais été traduits en Occident : *l'Iconographie du Christ* (1905), *l'Iconographie de la Vierge : pour les relations de la peinture d'icônes grecques et russes avec la peinture de la première renaissance italienne* (1910) ; *l'Iconographie de la Vierge* (en deux volumes, 1914-1915)³¹. En appliquant les principes d'analyse élaborés grâce à la science nouvelle de l'archéologie classique, Kondakov y posait la question des types du Christ et de la Vierge et de leur reproductibilité. Il analysait la notion de la réalité et du contenu de ces types, en fonction de leur milieu et en les rapprochant de leurs origines. Il va sans dire que la plupart de ces « types » avaient chacun son « prototype » dans l'art grec, hellénistique ou romain et que leur réemploi s'effectuait au prix d'une resémantisation. Son élève Grabar dressa plus tard un véritable catalogue de ces types.

C'est en remontant plus encore dans le temps – en relisant les ouvrages de Fedor Buslaev, maître à penser de Kondakov³², – que nous retrouvons les origines des intuitions grabariennes les plus profondes, concernant la relation entre l'art antique, l'art religieux byzantin et russe ancien. Il s'agit, en tout premier lieu, de l'idée, formulée par Grabar dans *les Voies de la création* : à l'intérieur du patrimoine figuratif gréco-romain, l'iconographie byzantine retenait les éléments d'un langage technique. Faisant partie d'un système complexe d'enseignement « audio-visuel », l'art byzantin, appelé par l'épreuve de l'iconoclasme à préserver la stricte similitude avec le texte, héritait, en plus des formes artistiques disparates, de l'ensemble antique des *artes memoriae*. C'est ainsi qu'il conserva, tout au long de son existence, un outil de représentation aussi efficace que la personnification : il s'agissait d'un moyen « technique » parfait pour traduire le mot en image. Or, c'est Buslaev, qui, ayant commencé sa carrière comme archéologue classique « post-schellingien » et ayant beaucoup appris de Rio³³, a formulé le premier cette théorie. Dans son ouvrage *Russkij licevoj Apokalipsis* (1884), analysant un corpus important de manuscrits russes enluminés de l'Apocalypse des XVI^e et XVII^e siècles, lisant les textes en regard des images, il établit le principe technique du mot à mot personnifié, utilisé par les scribes-illustrateurs. Par exemple, la phrase « ils fuyaient la mort » est illustré

reproductible et populaire. C'est ce thème que Springer souligne particulièrement dans sa préface : « Jusqu'à ces derniers temps on étudiait les manuscrits sans se préoccuper de leur contenu ; on n'appréciait les illustrations que d'après leur valeur extérieure. » Introduction d'A. Springer, Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, op. cit., p. 10.

31. Le troisième volume inédit de cet ouvrage a été récemment publié par Ivan Foletti : *Nikodim Kondakov, Iconographie de la Mère de Dieu*, Roma, Lipa, t. III, 2011 ; voir notre compte rendu : *Cahiers du Monde Russe*, t. 53, fasc. 4, 2012, p. 754-756.

32. Dans l'ouvrage d'Ivan Foletti, cette filiation est restée, une fois de plus, inexplorée.

33. Fedor Buslaev, « Женские типы в изваяниях греческих богинь » [Les Types féminins dans les sculptures des déesses grecques], *Прописи. Сборник статей по классической древности*, P. Leont'eva (ed.), Moskva, t. 1, 1856 (repris dans : Buslaev, *Мои досуги*, Sankt-Peterburg, t. I, 1886).

par la représentation d'un groupe de personnages poursuivis par une figure féminine, allégorie de la Mort. Se créait ainsi un outil parfait de mémorisation : une fois le texte lu en regard des images, ces images toutes seules pouvaient ensuite rappeler non pas le sens général du texte, mais chacune de ses phrases et chacun de ses mots. Toute image religieuse byzantine et russe devait dès lors être comprise de cette façon : elle n'existait pas sans la parole, remplaçait la parole, servant de machine de mémoire « à l'antique ». Et c'est là que, selon Buslaev, Kondakov, puis Grabar, se trouvait le véritable lien entre l'art antique, l'art byzantin et l'art russe religieux, ce dernier ayant conservé ce principe jusqu'à nos jours.